The Medieval Romantics

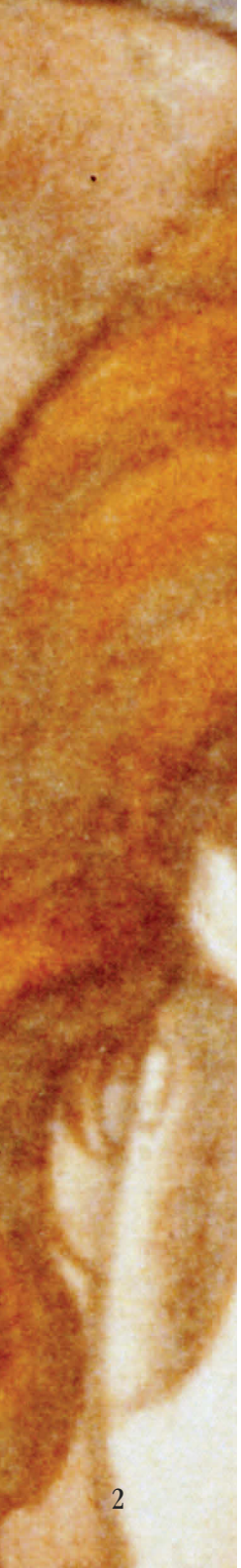
French Songs
and Motets
1340–1440

Anonymous
Guillaume Dufay
Guillaume de Machaut
Jacob de Senleches
Johannes de Lymburgia
Paolo de Firenze
Solage · J de Porta

Gothic Voices

Christopher Page
director

hyperion



The Medieval Romantics

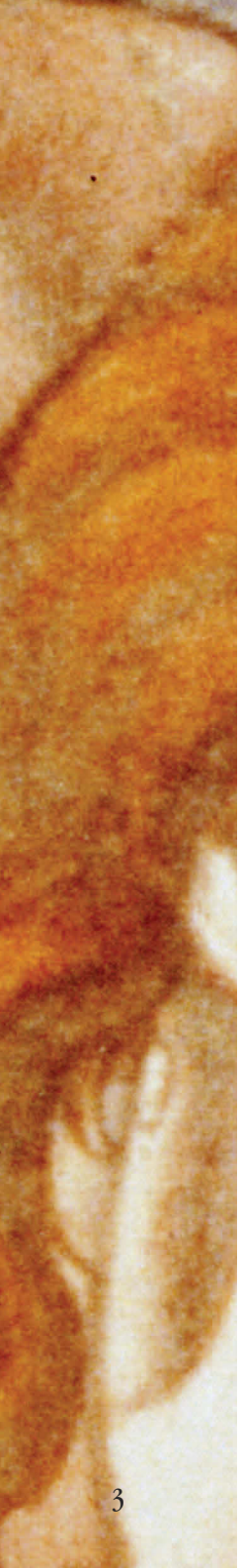
French Songs and Motets, 1340–1440

1	ANONYMOUS	**Quiconques veut d'amors joïr**	abce	[4'31]
2	ANONYMOUS	**Je languis d'amere mort**	bhi	[2'14]
3	SOLAGE	**Joieux de cuer en seumellant estoye**	abde	[4'23]
4	ANONYMOUS	**Quant voi le douz tans / En mai / [Immo]LATUS**	cde	[3'54]
5	J DE PORTA	**Alma polis religio / Axe poli cum artica / *Tenor* / *Contratenor***	abfg	[4'36]
6	GUILLAUME DE MACHAUT	**C'est force, faire le weil**	c	[3'27]
7	PAOLO DA FIRENZE	**Sofrir m'estuet et plus non puis durer**	abe	[2'43]
8	ANONYMOUS	**Plus bele que flors / Quant revient / L'autrier jouer / FLOS FILIUS EIUS**	acde	[3'34]
9	GUILLAUME DE MACHAUT	**Tant doucement me sens emprisonnes**	be	[4'22]
10	ANONYMOUS	**Degentis vita / Cum vix artidici / *Tenor* / *Contratenor***	bcde	[2'21]
11	ANONYMOUS	**Mais qu'il vous viengne a plaisance**	bhi	[1'53]
12	JACOB DE SENLECHES	**En ce gracieux tamps joli**	bce	[2'31]
13	GUILLAUME DE MACHAUT	**Comment qu'a moy lonteinne**	a	[2'53]
14	GUILLAUME DUFAY	**Je requier a tous amoureux**	acd	[2'03]
15	GUILLAUME DUFAY	**Las, que feray? Ne que je devenray?**	hi	[1'43]
16	GILET VELUT	**Je voel servir plus c'onques mais**	ace	[4'06]
17	JOHANNES DE LYMBURGIA	**Tota pulcra es, amica mea**	bcfg	[3'09]

GOTHIC VOICES

[a] MARGARET PHILPOT alto
[b] ROGERS COVEY-CRUMP tenor [c] ANDREW TUSA tenor
[d] CHARLES DANIELS tenor [e] LEIGH NIXON tenor
[f] STEPHEN CHARLESWORTH baritone [g] DONALD GREIG baritone
[h] ANDREW LAWRENCE-KING medieval harp
[i] CHRISTOPHER PAGE medieval lute

CHRISTOPHER PAGE director

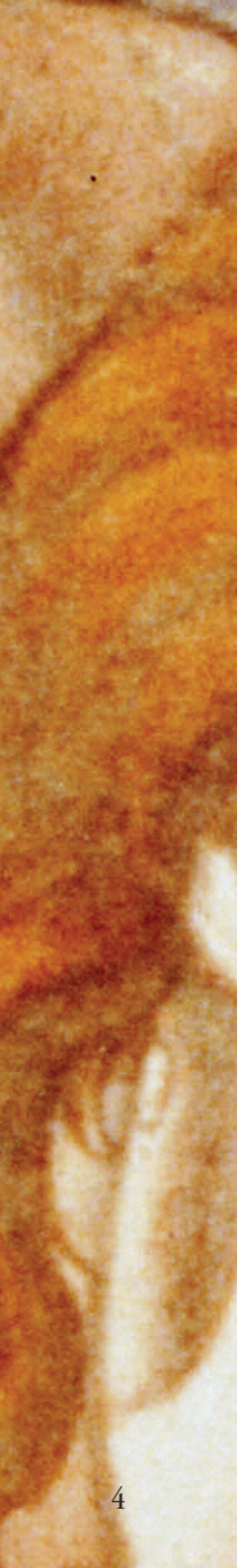


CONTENTS

ENGLISH *page 4*

Sung texts and translation *page 7*

FRANÇAIS *page 17*



THE MEDIEVAL ROMANTICS

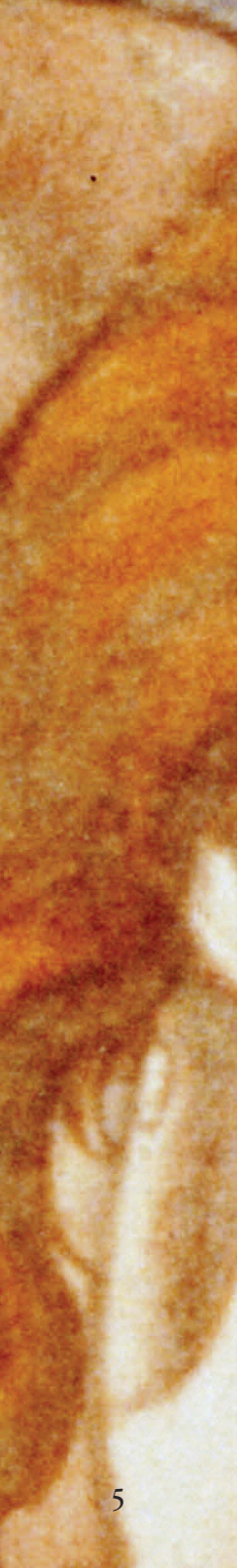
THERE IS A FAMOUS BOOK which interprets the fourteenth century as the time when the Middle Ages finally went to seed like the crops in Autumn. Another describes it as 'the calamitous fourteenth century'. Small wonder, therefore, if the music composed in France during the century of Guillaume de Machaut (d1377) has often been described as 'mannerist' and 'precious': terms that suggest decadence and escapism.

The performances recorded here spring from a different view of French music during the fourteenth century, for we believe that French song of the later Ars Nova can be described by a term that is both positive and evocative: *Romantic*. To be sure, these songs have been called Romantic before, but it may still seem rash to speak of 'The Medieval Romantics'. Devotees of nineteenth-century music will object that there was no cult of genius in the fourteenth century, no passion for the wildness of Nature and no such nationalism as we associate with the 1800s. And yet if Romanticism implies a taste for beauty touched by strangeness, and if it is associated with a desire to expand the resources of musical language (and especially of harmony) with sheer profligacy of invention, then the second half of the fourteenth century in France was truly a period of Romantic composition.

This is not to say that every composer of the period was a Romantic artist. Most of the polyphonic songs produced in France between *c*1340 and *c*1400 are light and melodious, being neither 'wayward' (a term often used of this repertory) nor Romantic. The virelai *Mais qu'il vous viengne a plaisance* [11] is a representative example of this style at its best. Nonetheless, in addition to these plainer songs we find others, many of them attributed to named composers, which reveal different priorities.

With the Romanticism of the fourteenth century—as with that of the nineteenth—a major priority is the sheer scale of what is attempted. To hear a thirteenth-century motet such as *Quant voi le douz tans / En Mai / [Immo]LATUS* [4], followed immediately by the four-part motet *Alma polis religio / Axe poli / Tenor / Contratenor* [5] of the next century, is to sense that there has been a great expansion in the musical territory colonized for composition. The later work is longer, its harmonic language more studied but also more diversified, and its compass much wider (reaching two octaves, the limit of the human voice according to contemporary theorists). With its complex isorhythmic scheme, it is altogether a more grandiose and intellectually ambitious work than its thirteenth-century counterpart.

In the chanson repertoire of rondeaux, virelais and ballades, where the Romanticism of the later Ars Nova is principally to be found, the desire for expansive musical conceptions was closely allied (as it was to be five hundred years later) to an enlarged conception of melody. As early as the twelfth century, of course, some monophonic songs of the trouvères (not to mention some Latin songs) had been supplied with expansive, melismatic melodies, but the desire to stretch a long, measured melody over a large polyphonic frame was new in the fourteenth century. Among French composers of the Ars Nova this produced compositions going far beyond what could be accomplished in a thirteenth-century piece such as the motet just mentioned, *Quant voi le douz tans / En Mai / [Immo]LATUS*. In that piece, as it is performed on this recording, we hear first a monophonic song with its roots in the trouvère tradition, and then the same song as it was given mensural rhythm and placed above a vocalized tenor to make a motet, perhaps around 1240. As far as we can discern—for the origins of the polyphonic chanson in the fourteenth century are still obscure—this is one of the textures which passed to the fourteenth century and which helped to form the basis of chansons such as Guillaume de Machaut's *Tant doucement me sens emprisonnes* [9], here performed as a duet comprising the Cantus and (vocalized) Tenor to display the mastery of Machaut's two-part technique. The comparison with the thirteenth-century motet shows that the musical scope of Machaut's piece is much greater than the Triplum–Tenor duet



of the motet, largely because Machaut's Cantus is so vast and needs so little support from the text. The thirteenth-century composer works syllable by syllable, but Machaut's melismatic melody is directed, in particular, by a rhythmic elasticity which is entirely new to the fourteenth century and which merits comparison with some of the freedoms that were also 'new' in the nineteenth.

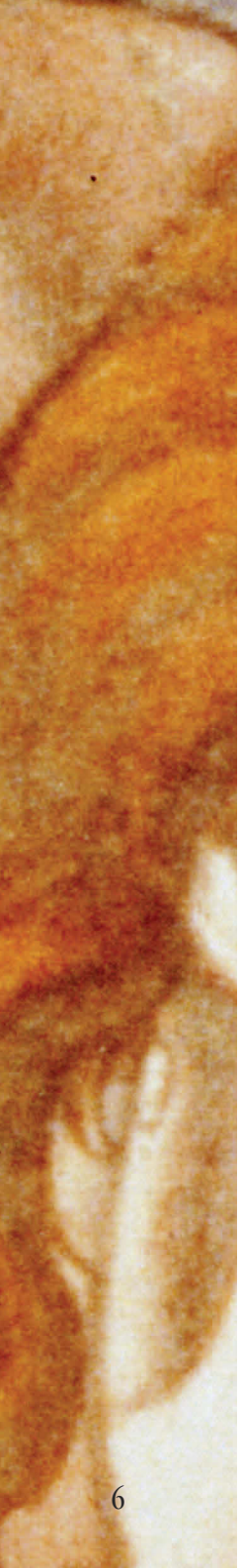
We hear this freedom again in the highly flexible melodic line of the anonymous virelai *Je languis d'amere mort* [2], or in the Cantus of Paolo da Firenze's *Sofrir m'estuet et plus non puis durer* [7]. Paolo's piece demonstrates that the supposedly wayward rhythms of fourteenth-century song can be lyrical, even lilting, in their effect upon the ear, however strange they may look to the eye. In a similar way, the phrase-lengths in the Cantus of *Quiconques veut d'amors joïr* [1], a superb piece by an anonymous master, are so supple that they resist 'the tyranny of the bar line' at every turn.

There were many experiments with harmony among the medieval Romantics. As we leave the thirteenth century and enter the fourteenth century we become more confident that unusual harmonic effects may be tokens of a colouristic interest in harmony rather than the by-products of a compositional method. That kind of interest in harmony could coexist with the cerebral and calculating tendencies of all medieval composing, and indeed it could be advanced by them. The composer of *Alma polis religio / Axe poli / Tenor / Contratenor* [5], for example, is fascinated by a chord of B♭–G–D–G, and he exploits his isorhythmic scheme in such a way that the top three notes sound alone—so that the ear processes a simple chord of G—and then the low B flat enters in the Contratenor to tint the sonority in a most unexpected way. Many other examples could be cited from the pieces recorded here, but the master in this art is Solage, a composer who has left only ten securely attributed works, all of them experimental in various ways, and a high proportion of them in four parts (relatively rare in the chanson repertoire of the Ars Nova). His virelai *Joieux de cuer en seumellant estoye* [3], in four parts, is perhaps the summit of fourteenth-century Romanticism. The Cantus—the only part bearing the text—is a vast melody both in terms of its length and its width; it regularly spans a tenth or an eleventh within a few measures, a distance acknowledged by fourteenth-century theorists such as Jacques de Liège to represent the workable (if not the absolute) limit of the human voice. The other three parts are highly vocal in character, or in contemporary terminology, *dicibilis* (literally 'pronouncable'). It is the essence of Solage's achievement in this piece that the textless parts seem to strain towards the beauty and sufficiency of Cantus-style melody.

What signs are there that medieval composers recognized that the later fourteenth century had produced composers of profligate inventiveness—musicians who had lent a touch of strangeness to beauty? The surest indication that composers of the fifteenth century recognized that something very striking had happened in the recent past is to be found in the kinds of pieces that they chose to produce themselves. The highly controlled scale and harmonic language of chansons such as Dufay's *Je requier a tous amoureux* [14], the same composer's *Las, que feray? Ne que je devenray?* [15] or Gilet Velut's *Je voel servir plus c'onques mais* [16], are characteristic of much early fifteenth-century secular music and may be interpreted as a reaction against the luxuriance of later fourteenth-century composers such as Solage. When we turn to a mature composition of the mid-1430s, Johannes de Lymburgia's *Tota pulcra es, amica mea* [17], we find a four-part technique completely unlike that of Solage. Lymburgia's harmony is rigorously controlled so that almost every vertical sonority is a consonance, thirds and sixths are crucial building blocks of the music and fleeting rests are inserted in the texture to avoid dissonant colours that the 'Medieval Romantics' would have prized.

PERFORMANCE

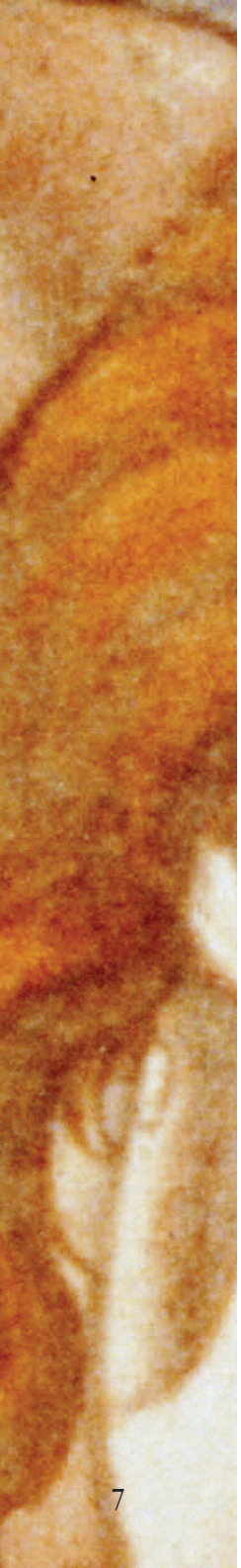
The performances recorded here are based upon two principal assumptions. These are: (1) that the textless lines in



fourteenth-century polyphony should not, save in exceptional circumstances, be texted, but should rather be vocalized or (less frequently, perhaps) performed upon instruments; and (2) that the partial texting increasingly found in the sources after *c*1400 should often be respected in performance and regarded as evidence for *a cappella* performance. Thus, in Johannes de Lymburgia's *Tota pulcra es, amica mea* [17], the partial texting in the Tenor and Contratenor (at the words 'Veni, veni', for example) is preserved here; the singers momentarily abandon their vocalization to sing the underlay and then return to vocalizing. Since this recording was made these assumptions have been further strengthened by new research.

This recording embodies the results of our experiments with vocalization. Using this technique one must find a vowel sound that keeps the textless parts bright but which does not overwhelm the changing vowel sounds of the texted part(s). For French music of the later Middle Ages the vowel in the Middle (and Modern) French *tu* seems ideal. It is strong in high harmonics and therefore bright. It is not tiring to produce over long periods (in contrast to the vowel in British English *cool*, for example). The first, second and third formants of the vowel in *tu* are relatively widely spaced and therefore it is not an inherently loud vowel (in contrast to the stem vowel in British English *father*, for example), and for the same reasons it is not inherently dark. It therefore exerts the minimum masking effect upon the changing vowels of the texted voice while retaining the brightness that is central to the aesthetic effect of this repertory.

CHRISTOPHER PAGE © 1991



TEXTS AND TRANSLATIONS

Thanks are due to David Howlett for sharing his translations of the texts of track 5 and for allowing them to be printed (somewhat altered) here. Without his expertise we would have made little of these texts; he is not responsible for any errors that we may have introduced. Ann Lewis provided the edition of Johannes de Lymburgia's *Tota pulcra es, amica mea*; by championing Lymburgia's artistry in her Oxford Thesis she provided the impetus which first led us to that remarkable piece. We are grateful to David Fallows for passing on his corrections to the Besseler edition of items 14 and 15, eventually to be published in his complete revision of the Dufay songs as edited by Besseler. The French texts were all translated by Stephen Haynes.

ANONYMOUS

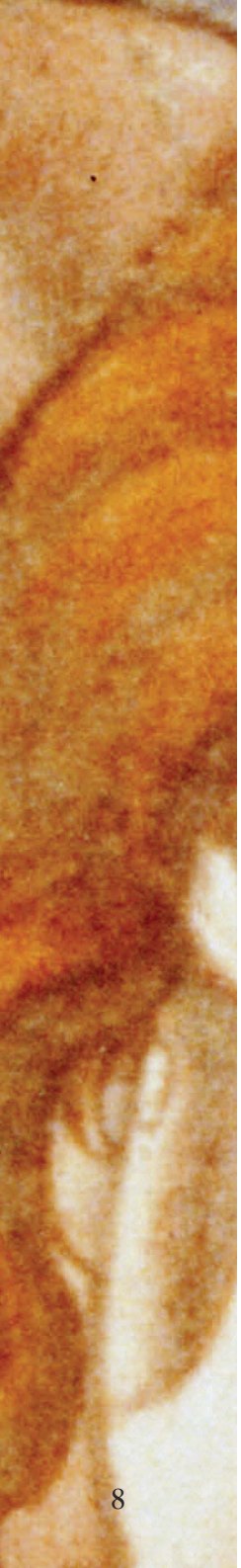
1 **Quiconques veut d'amors joïr** *rondeau*

Quiconques veut d'amors joïr	*Whoever wishes to enjoy love*
Doit avoir foy et esperance.	*must have faith and hope.*
Sans ces deus ne puet nuls chevir,	Without these two none can succeed
Quiconques veut d'amors joïr	*Whoever wishes to enjoy love—*
Car l'un tient l'amant en desir	for the one sustains the lover's desire
Et li autre li donne allegance.	and the other relieves his suffering.
Quiconques veut d'amors joïr	*Whoever wishes to enjoy love*
Doit avoir foy et esperance.	*must have faith and hope.*

ANONYMOUS

2 **Je languis d'amere mort** *virelai*

Je languis d'amere mort	*I languish in bitter agony,*
Sans avoir nul reconfort	*without receiving any comfort*
De vous, ma tres douce amie ;	*from you, my sweetest love,*
Si que ma joie est faillie,	*and so my joy is ended*
Se pité ne vous remort.	*unless you are overcome by pity.*
Car le dolour que je port	For the pain which I suffer
Si souvent me point et mort	stings and gnaws me so incessantly
Que vivre je ne puis mie	that I cannot survive
Longuement en tel deport,	much longer in this state
Se par vo tres dous acort	unless you most kindly agree
N'ai de vous aucune aÿe.	to give me some relief.
Dont je suis en desconfort,	This is the cause of my distress,
Quar Fortune, a si grant tort,	for Fortune so unfairly
M'est adès si anemie	remains hostile to me,
Et Espoir, qui ne dort mie,	and Hope, who never sleeps,
Si m'eslongne de son port.	banishes me from his haven.
Je languis d'amere mort …	*I languish in bitter agony …*



SOLAGE

3 **Joieux de cuer en seumellant estoye** *virelai*

Joieux de cuer en seumellant estoye	*In my dreams I was glad at heart,*
Quant je sentoie vostre tres doulce alayne	*when I felt your sweet breath*
Et vo gent corps, ma dame soveraine,	*and your fair body, sovereign lady,*
Qu'entre mes bras si doucement tenoye.	*which I held gently in my arms.*
Je croy qu'onques creature humaine	I am sure that no living person
N'eut tel bien, certes, comme j'avoye,	ever enjoyed such pleasure as I did,
Car, sanz dolour, et sanz pensee vaine	for, without sadness and without any wanton thought,
Mon cuer estoyt rempli de toute joye.	my heart was filled with perfect joy.
Et a bon droit, quar, quant a vous pensoye,	And rightly so, for, thinking of you,
Tres playsant flour, doulce rose mondayne,	most pleasant flower, fairest of roses,
Garde d'amours qui mon cuer trait et maine,	haven of love which draws and attracts my heart,
Autre plaisir au monde ne vouloie.	I would not wish for any other pleasure in the world.
Joieux de cuer en seumellant estoye …	*In my dreams I was glad at heart …*

ANONYMOUS

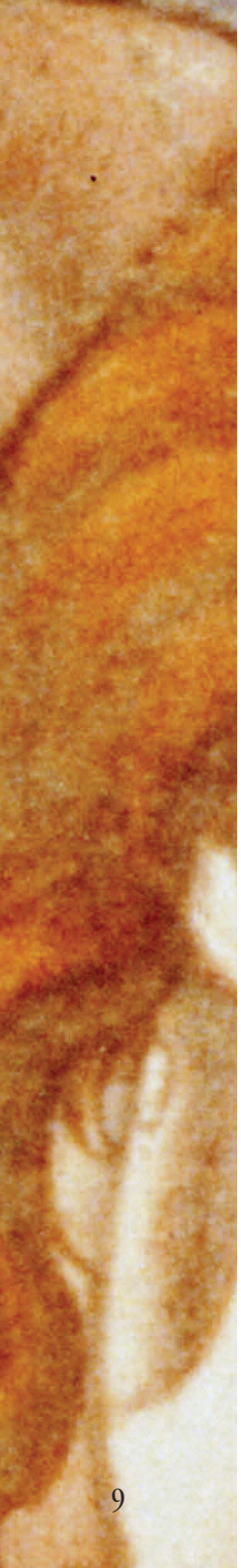
4 **Quant voi le douz tans / En mai / [Immo]LATUS**

Triplum

Quant voi le douz tans venir,	When I see the fair weather coming,
La flor en la pree,	the flowers in the meadow
La rose espanir,	and the rose in bloom,
Adonc pens, plour, et sospir ;	then I am pensive, I weep and sigh,
Tant ai joie amee,	so long have I desired the joy
Dont ne puis joir.	which I cannot enjoy.
Mir	I contemplate
Ma joie sans repentir,	my joy without bitterness,
Tir	I am drawn
A ce que ne puis sentir,	to that which I cannot experience,
N'assentir	and cannot agree
Ne me puis por nul avoir	at any price
Au departir.	to relinquish it.
Je voi ce que je desir,	I see the thing which I desire,
Si n'en puis joie avoir.	yet I cannot enjoy it.

Motetus

En mai quant rose est florie,	In May, when the rose is in bloom,
Par matin s'est esveillie	Marion woke up early
Marot, s'a Robin trové	and went to see Robin;
A lui reprové	she chided him
La bone compaignie	for the friendliness
Qu'adés li a porté ;	he had always shown her,



Q'or li a le doz torné.
Il li a dit et juré
Par la foi
Qu'il lui doit,
Qu'einsi n'iert il mie :
« Se j'ai demoré
A veoir m'amie,
N'est pas a mon gré. »

for now he had turned his back on her.
He said to her, swearing
by the faith
that he owed her
that it would be so no longer;
'If I have delayed
seeing my love,
it was against my will.'

J DE PORTA

5 **Alma polis religio / Axe poli cum artica / *Tenor* / *Contratenor***

The texts of this motet present some severe difficulties. The translation of the *Triplum* offered below begs many questions. Both texts are in praise of musicians and singers of the Augustinian order, although it is impossible to establish whether the Austin friars or the Austin canons are meant.

Triplum

Alma polis religio,
Doctrine pollens radio
Fratrum sancti Augustini!
Ydidi sunt hii celibes,
Conti viginti cirices
Musicique precipui.

O propitious order set like a constellation in the heavens,
powerful with the light that comes from the teaching
of the Augustinian brothers!
These famous celibates,
twenty altogether, are singers
and the most proficient, expert musicians.

Uno, promo hinc peritos,
In neuma doctissimos
Armonia sub pantrana.
Previdet ex quis modulo
P. de Sancto Dionisio
Melos; plures vigent, quia

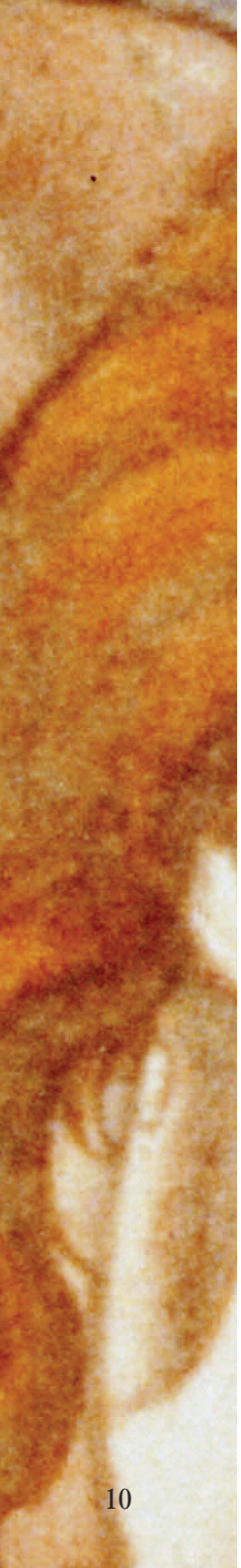
Here I assemble and proclaim the most accomplished
and the most instructed in music
beneath a musical structure that is lucid throughout.
From among these, this piece discerns in its measure
Pierre of St Denis in advance of all others.
There are more [Augustinian brothers] who flourish, because

Johannis Forestarii,
Cum Nicholao Bichomui,
Professores teorici.
Camena J. Strutevilla,
Augustini de Florencia,
Johannis Desiderii!

John Forester
and Nicholas Beauchamp
are most learned in the theory of music.
O the song of John of Stree,
of Augustine of Florence
and of John of St Didier!

Mutuilos, Teobaldus,
Taxinus de Parisius
Orpheico fonte poti;
Ac uterque Ydrolanus
Modulator Ciprianus,
Guilermus Cavalerii,

Little Mucius, Theobald
and Taxine of Paris
are drinkers at the well of Orpheus,
and [so too are] Hydrolanus
and Cyprian the singer,
William Cavalerius,



Girardus de Colonia,
Cum Clemente de Berria,
Petrus quoque Amatori,
Tenorem preminet Gratro,
Cum Galterio de Gardino,
Jeronimus de Parisius.

Gerard of Cologne
with Clement of Berry,
also Peter Amatori;
Jerome of Paris surpasses [in singing]
the tenor with Gratrus
and Walter de Gardino.

O quam fuit melodia
Ac dulcior armonia
In canore et cantamen,
Modulamen hoc carmine:
A solis ortus cardine
Et usque terre limitem.

O how great was the melody,
and sweeter harmony
and chanting in their song
and melody in this chant:
A solis ortus cardine
Et usque terre limitem.

Duplum

Axe poli cum artica
Ydam gerit extatura
Architipi in figura;
Antarticus a natura,
Forma cuius est sperica
Vallat vercia diaphana:
Religio ita ista,
Zodiaca, siderea,
Ambit cosmum industria.
Atque antonomasia
Cunctos cellit armonica
Auroratque solercia

Egidii de Aurolia,
Manant a quo cantamina
Pariter cum hac musica.
Carmineus J. de Porta
Se comendat per omnia:
Vobis istis iure oda
Debetur, que ad oria
Plauza, digna cum dulcia,
Canent ergo cum latria
Voce cuncti dulcisona:
O gloriosa domina
Beata nobis gaudia.

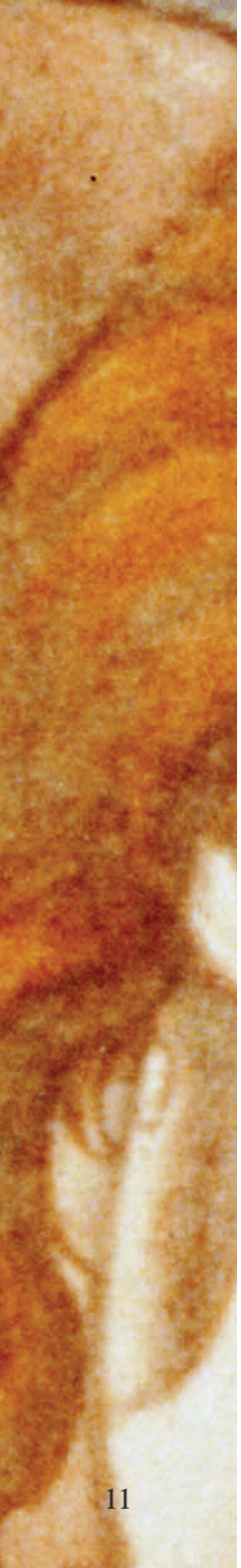
SYNOPSIS: The religious order of the Augustinian brothers, zodiacal, starry, goes round the world in its zeal. It surpasses all and shines like the sunrise with the musical skill of Egidius of Orleans. The composer J de Porta commends himself through all of these things.

GUILLAUME DE MACHAUT

6 **C'est force, faire le weil** *virelai*

C'est force, faire le weil :
Tuit mi desir
Sont et seront en servir
Vo bel acueil,
Chiere dame, et d'acomplir
Vostre doulz weil.

I will do what I must;
all my desires
are and will be to serve
your gracious self,
dear lady,
and to comply with your sweet wishes.



Car vous me faites sentir
Et conjoir,
Par vo doulz riant regart,
Un dous mal a soustenir
Que weil soufrir
Humblement, se Dieus me gart.

Mais souvent pleure mi oueil
Quant je remir
Vo gent corps par souvenir,
Dont mon vis mueil.
Lors de mon cuer meint souspir
Passent le sueil.

C'est force, faire le weil …

Ne je ne me puis tenir
D'einsi gemir
Celeement et a part,
Pour doubte qu'a vo plaisir
Ne puist venir
Le service, ou mon cuer art,

Sans avoir peinne ne dueil ;
Car se fremir,
Teindre, trambler et palir
Plus que ne sueil,
Me fait et vous oubeir,
Pas ne m'em dueil.

C'est force, faire le weil …

For you make me feel
and suffer,
by your sweet smiling expression,
a pain which is sweet to bear,
which I will endure
humbly, as God is my witness.

But often my eyes weep
when I contemplate
your fair body in my memory,
and my face grows wet.
Then many a sigh
passes the threshold of my heart.

I will do what I must …

And I cannot stop myself
from sighing thus,
secretly and alone,
for fear
that my service
may not please you; which my heart strives to do,

without feeling pain or grief,
for if it makes me shiver,
tremble and grow pale and wan
more than I usually do,
and makes me obey you,
I do not complain.

I will do what I must …

PAOLO DA FIRENZE

7 **Sofrir m'estuet et plus non puis durer** *virelai*

Sofrir m'estuet et plus non puis durer
Le grant forze d'amour ;
Je fort languis con joye en grant doulour.

Vidon gli ochi mortal di raçi accesa
Fiammegiar una stella al modo un sole ;
La vista mia non pote far difesa ;
Passò el raço el core, onde si dole.

Non val sospir, non fe, non dir parole ;
En grant doyl est mon cuer.
Je pourport esperans en douls amour.

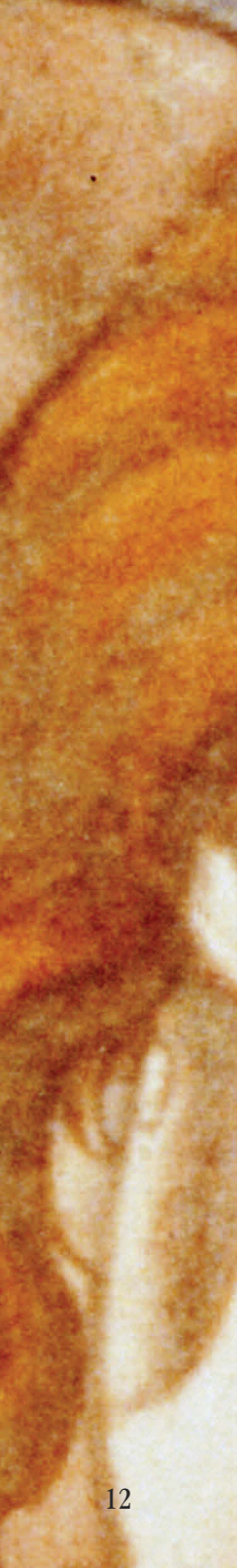
Sofrir m'estuet et plus non puis durer …

I must suffer and can no longer endure
the great pains of love;
I languish in joy and in great sadness.

My feeble eyes see a blazing star,
radiant like the sun;
my sight cannot bear it;
the ray penetrates my heart and makes it grieve.

Sighs, faith and words are of no avail;
my heart is in great turmoil.
I declare myself a devotee of sweet love.

I must suffer and can no longer endure …



ANONYMOUS

8 **Plus bele que flors / Quant revient / L'autrier jouer / FLOS FILIUS EIUS**

Quadruplum

Plus bele que flors
Est, ce m'est avis,
Cele a qui m'atour.
Tant com soie vis,
N'avra de m'amor
Joie ne deliz
Autre mes la flor
Qu'est de paradis :
Mere est au Seignor
Qui si nous a mis
Et nos au retour
Veut avoir tout dis.

More beautiful than flowers,
I believe,
is she to whom I devote myself.
As long as I live,
none shall have
the joy and pleasure of my love
save the flower
of paradise;
she is the mother of the Lord
who put us in this world
and who always wants us
to return to Him.

Triplum

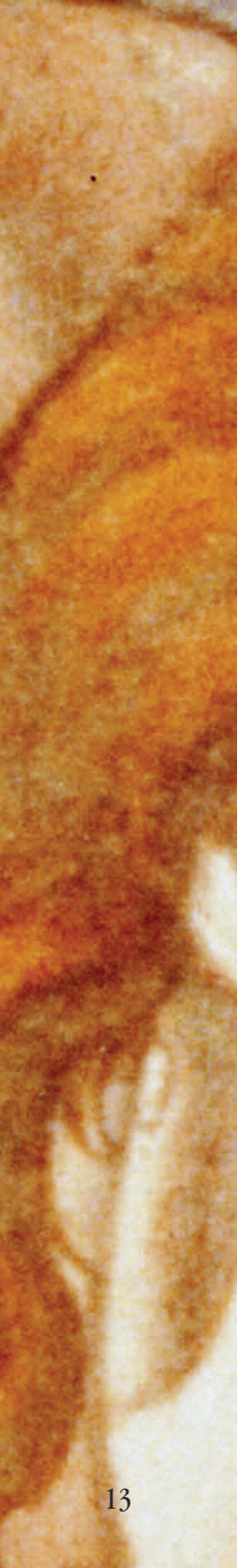
Quant revient et foille et flor
Contre la saison d'este,
Diex ! adonc mi souvient d'amours
Qui tot jors
M'a cortoise et douce esté.
Molt aim son secors,
C'a ma volenté
M'aliege de mes doulours.
Mout en vient biens et honours
D'estre a son gré.

When leaves and flowers return
and summer approaches.
God! then I think again of love
which has always
been kind and sweet to me.
I love the solace of love
which contents me
by relieving my suffering.
Much good and honour
come from serving love.

Motetus

L'autrier jouer m'en alai
Par un destor ;
En un vergier m'en entrai
Por cuillir flor.
Dame plaisant i trovai,
Cointe d'atour ;
Cors ot gai,
Si chantoit par grant esmai :
« *Amors ai,*
qu'en ferai ?
C'est la fin, la fin,
que que nus die, j'amerai. »

The other day I went to amuse myself
in a secluded place;
I went into a garden
to pick flowers.
I found a lady there,
elegantly dressed;
she was pretty,
yet she sang in great distress:
'I am in love;
what shall I do?
There is nothing for it:
whatever people may say, I shall love'



GUILLAUME DE MACHAUT

9 **Tant doucement me sens emprisonnes** *rondeau*

Tant doucement me sens emprisonnes	*I find myself so sweetly imprisoned*
Qu'onques amans n'ot si douce prison.	*that no lover ever had so sweet a prison.*
Jamais ne quier estre desprisonnes,	I wish never to be released,
Tant doucement me sens emprisonnes,	*I find myself so sweetly imprisoned,*
Car tous biens m'est en ceste prison nez	for this prison is the source of all the pleasures
Que dame puet donner sans mesprison.	which a lady may honourably bestow.
Tant doucement me sens emprisonnes	*I find myself so sweetly imprisoned*
Qu'onques amans n'ot si douce prison.	*that no lover ever had so sweet a prison.*

ANONYMOUS

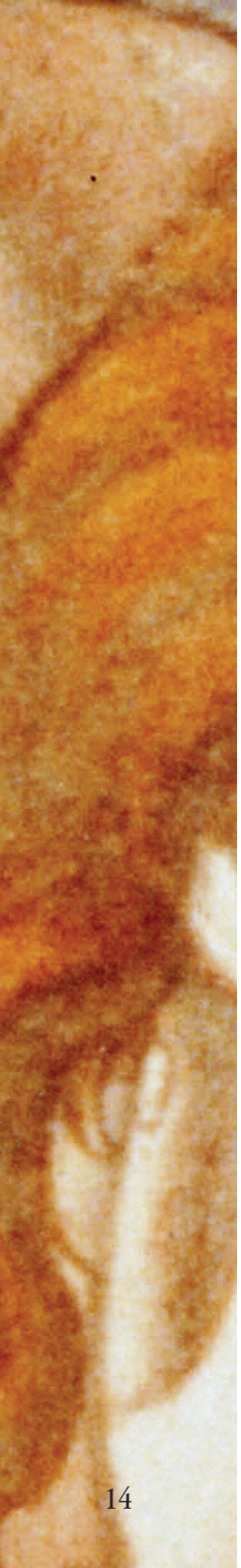
10 **Degentis vita / Cum vix artidici / *Tenor* / *Contratenor***

The texts of this motet are so obscure, and research into Latin motet texts of the fourteenth century is advancing so fast, that it would be unwise to offer anything more than a paraphrase. The Triplum condemns those who study the Arts at University for their worldliness; it attacks the corruption of the times and laments the spread of Simony (the buying and selling of ecclesiastical offices). The poem ends as the poet commends himself to Christ. The Motetus asks what will happen when astrologers and logicians have all the power. In a concluding prayer the poet turns to the Virgin Mary.

ANONYMOUS

11 **Mais qu'il vous viengne a plaisance** *virelai*

Mais qu'il vous viengne a plaisance,	*If it please you,*
Dame emperas de pité,	*sovereign lady of pity,*
Donez moi, par carité,	*give me, by your charity,*
De mes dolors alevance.	*relief from my suffering.*
Car de tous biens amoureux	For I am so poor and destitute
Sui si pavre et desiteux	of all love's pleasures,
Que de mort sui en doubtance.	that I am in fear of death.
[D'estre lies et joyeux	[And I have no cause to be happy and joyful,
N'ay je cause, sui soingneux	for I strive
De bien faire a souffisance.	to serve and to give satisfaction.
Aies de moy remembrance,	Be mindful of me,
Pour amour et loyauté,	for the sake of love and loyalty,
Que je soie delivré	that I may be reprieved
Et le vrai ami d'Esperance.]	and become a true friend to Hope.]
Mais qu'il vous viengne a plaisance …	*If it please you …*



JACOB DE SENLECHES

12 **En ce gracieux tamps joli** *virelai*

En ce gracieux tamps joli
En un destour la j'ay oÿ,
Si douchement
Et plus tres joliement
C'onques ne vi,
Le rosignolet liemant
Canter : « oci oci oci oci oci oci ».

Mais d'autre part il y avoit
Un oysel que toudis crioit
A haute vois :
« Cocu cocu cocu cocu »
Salliant de buison en buison.
Ne point taire ne se voloit,
Maiz toudis plus fort cantoit
Dedens le bois : « cocu cocu cocu cocu »
Et ne dissoit autre canson.

Adont tantost je m'en parti
Et m'en alay sans nul detri
Avertement
Vers le rosignolz bel et jant
Que je vëoy,
Et l'ascoutoy galardement
Disant : « oci oci oci oci oci oci ».

En ce gracieux tamps joli …

At this fair, pleasant time of year,
in a secluded place I heard
the nightingale cheerfully singing,
so sweetly
and so much more prettily
than I have ever seen:
'oci, oci, oci, oci, oci, oci'.

But in another place there was
a bird which constantly cried
in a loud voice:
'cocu, cocu, cocu, cocu',
leaping from bush to bush.
He would not be silent,
but ever louder cried,
in the depths of the wood: 'cocu, cocu, cocu,cocu',
and would sing no other song.

So I left him immediately
and went without delay
straight
towards the fine handsome nightingale
which I could see,
and happily listened to him singing:
'oci, oci, oci, oci, oci, oci'.

At this fair, pleasant time of year …

GUILLAUME DE MACHAUT

13 **Comment qu'a moy lonteinne** *virelai*

Comment qu'a moy lonteinne
Soies, dame d'onnour,
Si m'estes vous procheinne
Par penser nuit et jour.

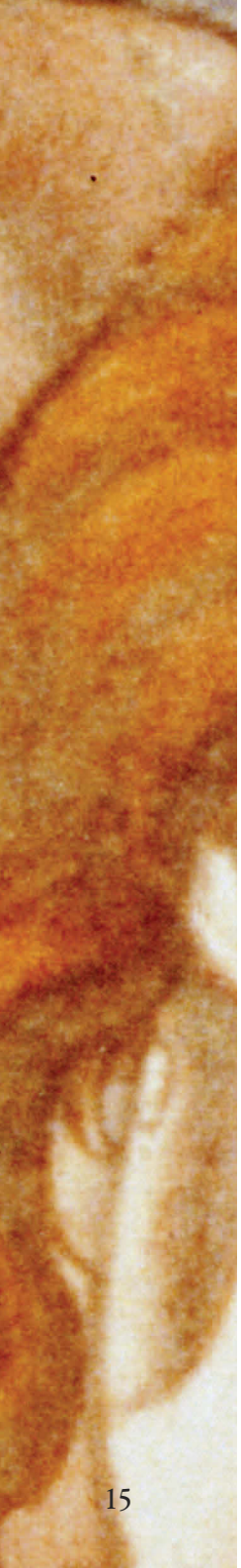
Car Souvenir me meinne,
Si qu'ades sans sejour,
Vo biaute souvereinne,
Vo gracieus atour,

Vo maniere certeinne
Et vo fresche coulour,
Qui n'est pale ne veinne,
Voy toudis sans sejour.

However far from me you may be,
honoured lady,
yet you are close to me
in my thoughts, night and day.

For Memory guides me,
so that always, without pause,
your sovereign beauty,
your gracious bearing,

your confident manner,
and your fair complexion,
which is not pale or wan,
are constantly before me.



Comment qu'a moy lonteinne …

Dame, de grace pleinne,
Mais vo haute valour,
Vo bonte souvereinne
Et vo fine doucour

En vostre dous demeinne
M'ont si mis que m'amour,
Sans pensee vilainne,
Meint en vous que j'aour.

Comment qu'a moy lonteinne …

Mais Desirs qui se peinne
D'acroistre mon labour
Tenra mon cuer en peinne
Et de mort en paour,

Se Dieus l'eure n'ameinne
Qu'a vous, qui este flour
De toute flour mondeinne,
Face tost mon retour.

Comment qu'a moy lonteinne …

However far from me you may be …

Indeed, lady full of grace,
your great virtue,
your sovereign goodness,
and your exquisite sweetness

have put me so much
in your sweet power that my love,
without any base thought,
dwells in you whom I adore.

However far from me you may be …

But Desire, who strives
to increase my affliction,
will keep my heart in torment
and in fear of death,

unless God hastens the hour
when I may quickly return
to you, flower
of all flowers in the world.

However far from me you may be …

GUILLAUME DUFAY

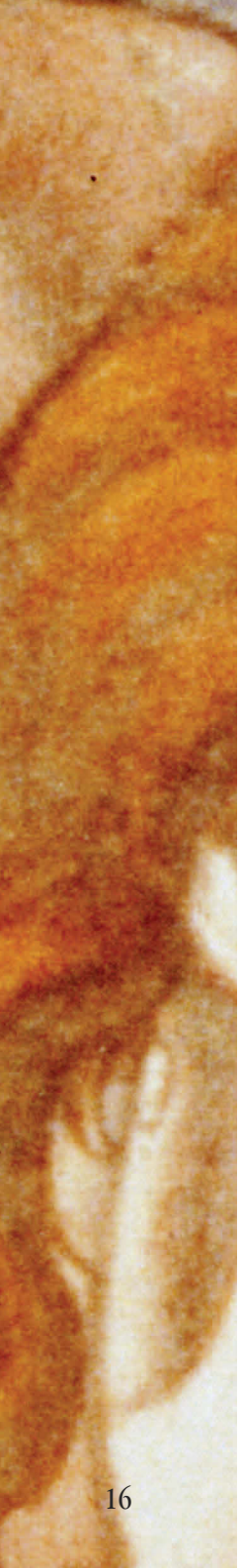
14 **Je requier a tous amoureux** *rondeau*

Je requier a tous amoureux
Qui jugent par leur courtoisie ;
Ceux qui n'osent dire « amye »
Sont en amours [si] bien heureux.
A ce jour de l'an gracieux
Me treuve de celle partye.
Je requier a tous amoureux
Qui jugent per leur courtoisie.

Mais Vray Espoir, qui est songneux
De moy garir ma maladie,
Me dist que je ne me soussye,
Que l'an a venir avray mieux.
Je requier a tous amoureux
Qui jugent par leur courtoisie;
Ceux qui n'osent dire « amye »
Sont en amours [si] bien heureux.

I call upon all lovers
to judge by their own courtesy;
those who dare not say 'My love'
are most fortunate in love.
On this gracious New Year's day
I find myself one of this party.
I call upon all lovers
to judge by their own courtesy.

But True Hope, who is anxious
to cure me of my malady,
bids me not to worry,
for in the year to come I will fare better.
I call upon all lovers
to judge by their own courtesy;
those who dare not say 'My love'
are most fortunate in love.



GILET VELUT

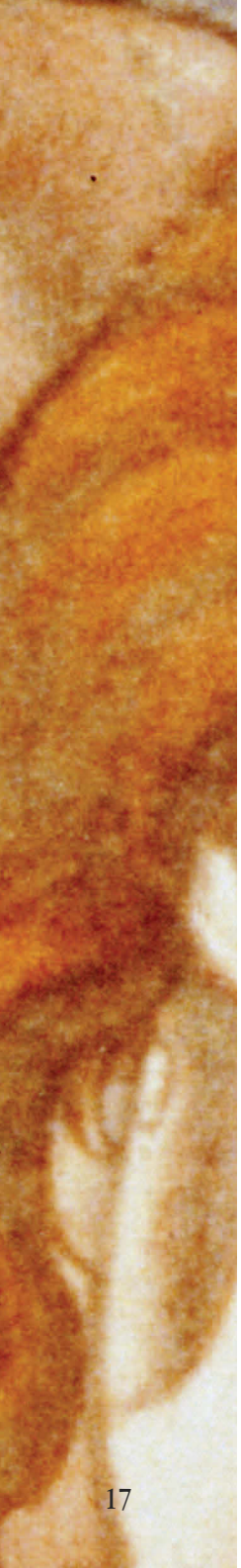
16 **Je voel servir plus c'onques mais** *rondeau*

Je voel servir plus c'onques mais	*I wish to serve more than ever before*
Amors et sa haulte puissance	*Love and Love's great power,*
Au gré de ma dame plaissance,	*for the sake of my lady Pleasure,*
Qui ne m'en laisse onques en paix ;	*who never leaves me in peace.*
Et quant je voy que c'est ses hais	And since I see that this is her pleasure,
Pour acomplir la bienveulance,	to complete her gracious gifts,
Je voel servir plus c'onques mais	*I wish to serve more than ever before*
Amors et sa haulte puissance.	*Love and Love's great power.*
Ainsi pouray de mes souhais	Thus I may enjoy what I desire,
Joir ; c'est joie et souffisance	which is the joy and satisfaction
Dont Amours ses servants avance	with which Love rewards his servants
Comme ses subgis bons et vrais.	as good and faithful subjects.
Je voel servir plus c'onques mais	*I wish to serve more than ever before*
Amors et sa haulte puissance	*Love and Love's great power,*
Au gré de ma dame plaissance,	*for the sake of my lady Pleasure,*
Qui ne m'en laisse onques en paix.	*who never leaves me in peace.*

JOHANNES DE LYMBURGIA

17 **Tota pulcra es, amica mea**

Tota pulcra es, amica mea,	Thou art all fair, my love,
Oculi tui columbarum,	thou hast the eyes of a dove;
Capilli tui sicut greges caprarum.	thy hair is as a flock of goats;
Gene tue ut fructum mali punici;	thy cheeks are as the fruit of the pomegranate;
Labia tua ut vitta coccinea.	thy lips are as a thread of scarlet.
Veni, veni dilecta!	Come, come beloved!
Tota pulcra es,	Thou art all fair,
Et macula non est in te.	and there is no stain in thee.



LES ROMANTIQUES MÉDIÉVAUX

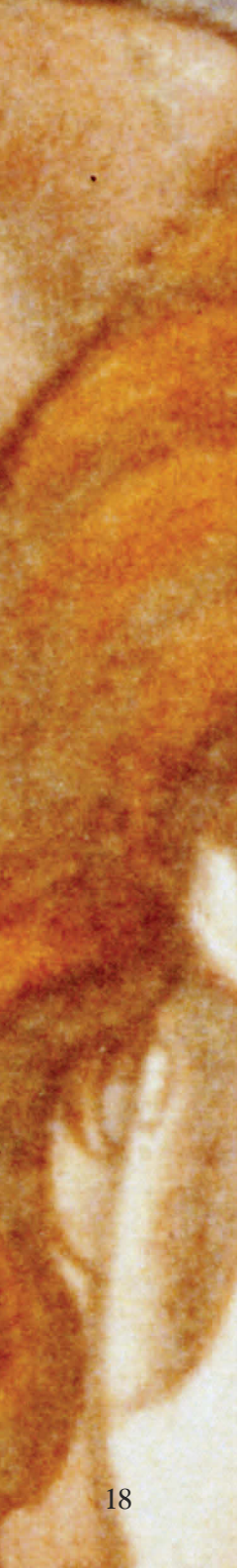
IL EXISTE un livre célèbre qui définit le quatorzième siècle comme la période où le Moyen Age commença finalement à monter en graine, comme les plantes en automne. Un autre le décrit comme « le calamiteux quatorzième siècle ». Il ne faut donc pas s'étonner que la musique composée en France durant le siècle de Guillaume de Machaut (m1377) a souvent été décrite comme « manièriste » et « affectée » : termes qui suggèrent décadence et évasion.

Les interprétations qui sont enregistrées ici proviennent d'une opinion différente sur la musique française du quatorzième siècle, car nous croyons que la chanson française de la fin de l'Ars Nova mérite d'être décrite par un terme à la fois positif et évocatif : Romantique. Bien sûr, ces chansons ont déjà été appelées romantiques, mais il peut sembler encore imprudent de parler des « Romantiques médiévaux ». Les fervents de la musique du dix-neuvième siècle objecteront que le quatorzième siècle n'avait pas le culte du génie, pas de passion pour la Nature sauvage et aucun nationalisme tel que nous l'associons aux années 1800. Et pourtant si le Romantisme sous-entend un penchant pour une beauté teintée d'étrangeté, et s'il est associé à un désir d'ajouter aux ressources du langage musical (et surtout de l'harmonie) avec une pure prodigalité d'invention, alors la seconde moitié du quatorzième siècle en France fut vraiment une période de composition romantique.

Cela ne veut pas dire que tous les compositeurs de cette période étaient des artistes romantiques. La plupart des chansons polyphoniques écrites en France entre environ 1340 et 1400 sont mélodieuses et légères, ni « capricieuses » (terme qui revient souvent dans ce répertoire) ni romantiques. Le virelai *Mais qu'il vous viengne a plaisance* [11] est un parfait exemple du meilleur de ce style. Néanmoins, nous trouvons, outre ces chansons plus simples, d'autres chansons—beaucoup attribuées à des compositeurs connus—qui révèlent des priorités différentes.

Pour le Romantisme du quatorzième siècle—comme pour celui du dix-neuvième—une des priorités les plus importantes était la pure envergure de ce qui était tenté. Entendre un motet du treizième siècle comme *Quant voi le douz tans/En Mai/[Immo]LATUS* [4], et immédiatement ensuite le motet en quatre parties *Alma polis religio/Axe poli/Tenor/Contratenor* [5] qui date du siècle suivant, est une expérience qui nous permet de réaliser la grande expansion qui s'est produite dans le territoire musical colonisé pour la composition. L'ouvrage ultérieur est beaucoup plus long, son langage harmonique plus étudié mais aussi plus diversifié, et son étendue beaucoup plus large (elle atteint deux octaves, limite que les théoristes contemporains accordaient à la voix humaine). Avec son schéma isorythmique complexe, c'est un ouvrage sans aucun doute beaucoup plus grandiose et intellectuellement ambitieux que sa contrepartie du treizième siècle.

Dans le répertoire de rondeaux, virelais et ballades où nous trouvons principalement le Romantisme de la fin de l'Ars Nova, le désir de larges conceptions musicales est joint (tout comme cela le sera cinq cents ans plus tard) à une conception élargie de la mélodie. Dès le douzième siècle, bien entendu, quelques chansons monophoniques des trouvères (sans parler de quelques chansons latines) avaient eu de larges mélodies mélismatiques, mais le désir d'étirer une longue mélodie rythmée sur un large cadre polyphonique était une nouveauté pour le quatorzième siècle. Parmi les compositeurs français de l'Ars Nova, cela donna des compositions qui étaient bien au-delà de ce qui pouvait être accompli dans un morceau du treizième siècle, comme le motet déjà mentionné, *Quant voi le douz tans/En Mai/[Immo]LATUS*. Dans ce morceau, tel qu'il est interprété dans cet enregistrement, nous entendons d'abord une chanson monophonique dont la source est solidement dans la tradition trouvère, puis la même chanson avec son rythme cadencé et placé au-dessus d'un ténor vocalisé pour en faire un motet, peut-être vers 1240. Pour autant que nous pouvons discerner—car les origines de la chanson au quatorzième siècle sont encore très obscures—

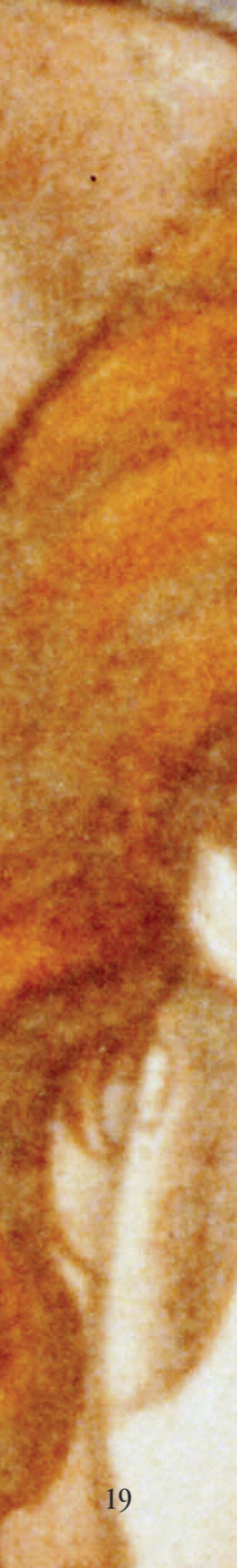


ceci est une des textures qui sont passées au quatorzième siècle et qui ont aidé à former la base de chansons comme le *Tant doucement me sens emprisonnes* de Guillaume de Machaut [9], qui est interprété ici comme un duo, comprenant le Cantus et le Ténor (vocalisé) pour démontrer la maîtrise de la technique de deux parties de Machaut. La comparaison avec le motet du treizième siècle montre que la portée musicale du morceau de Machaut est beaucoup plus grande que le duo Triplum-Ténor du motet, principalement parce que le Cantus de Machaut est si vaste et demande si peu de soutien au texte. Le compositeur du treizième siècle travaille syllabe par syllabe, mais l'élasticité rythmique qui dirige tout particulièrement la mélodie mélismatique de Machaut est entièrement nouvelle au quatorzième siècle et mérite d'être comparée à quelques-unes des libertés qui étaient aussi « nouvelles » au dix-neuvième.

Nous entendons de nouveau cette liberté dans la ligne mélodique si flexible du virelai anonyme *Je languis d'amere mort* [2], ou dans le Cantus de *Sofrir m'estuet et plus non puis durer* [7] de Paolo da Firenze. Le morceau de Paolo démontre que les rythmes supposés capricieux du quatorzième siècle peuvent avoir un effet lyrique, même cadencé, sur l'oreille, malgré l'aspect étrange qu'ils offrent à qui les lit. De même, les longueurs de phrases dans le Cantus de *Quiconques veut d'amors joïr* [1], morceau splendide par un maître anonyme, sont si souples qu'elles résistent à tout instant, à « la tyrannie de la barre de mesure ».

Il y eut de nombreuses expériences avec l'harmonie parmi les Romantiques médiévaux. En quittant le treizième et en entrant dans le quatorzième siècle, nous devenons plus sûrs que les effets harmoniques inusités peuvent être des marques d'un intérêt coloristique de l'harmonie plutôt que des conséquences d'une méthode de composition. Cette sorte d'intérêt dans l'harmonie peut coexister avec les tendances cérébrales et calculatrices de toute la composition médiévale et en fait celles-ci pourraient le faire progresser. Le compositeur d'*Alma polis religio/Axe poli/Tenor/Contratenor* [5] est par exemple fasciné par l'accord de si bémol–sol–ré–sol, et il exploite son schéma isorythmique de telle sorte que les trois notes aigües résonnent seules—de sorte que l'oreille entend un simple accord en sol—puis le si bémol bas entre dans le Contraténor pour nuancer la sonorité d'une façon tout à fait inattendue. On pourrait citer de nombreux autres exemples tirés des morceaux enregistrés ici, mais le maître de cet art est Solage, compositeur qui n'a laissé que dix ouvrages qui lui sont sûrement attribués, tous expérimentaux d'une manière ou d'une autre, et dont une grande proportion sont en quatre parties (ce qui est relativement rare dans le répertoire des chansons de l'Ars Nova). Son virelai *Joieux de cuer en seumellant estoye* [3], en quatre parties, est peut-être l'apogée du Romantisme du quatorzième siècle. Le Cantus—la seule partie qui comporte un texte—est une vaste mélodie à la fois par sa longueur et par sa largeur ; elle couvre régulièrement une dixième ou une onzième en quelques mesures, distance reconnue par des théoristes du quatorzième siècle tels que Jacques de Liège comme la limite praticable (sinon absolue) de la voix humaine. Les trois autres parties ont un caractère très vocal ou, selon la terminologie contemporaine, « dicibilis » (littéralement « prononçable »). L'essence de la réussite de Solage dans ce morceau réside dans le fait que les parties sans texte semblent tendre vers la beauté et l'aisance de la mélodie de style Cantus.

Existe-t-il des signes montrant que des compositeurs médiévaux avaient reconnu que la fin du quatorzième siècle avait produit des compositeurs d'un esprit inventif prodigue—des musiciens qui ajoutaient une trace d'étrangeté à la beauté ? La plus sûre indication que les compositeurs du quinzième siècle avaient reconnu que quelque chose de remarquable s'était passé dans le passé recent se trouve dans les sortes de morceaux qu'ils choisirent de reproduire eux-mêmes. L'étendue très contrôlée et le langage harmonique de chansons comme *Je requier a tous amoureux* [14] de Dufay, *Las, que feray ? Ne que je devenray ?* [15] du même compositeur ou *Je voel servir plus c'onques mais* [16] de Gilet Velut sont caractéristiques d'une grande partie de la musique séculaire



du début du quinzième siècle et peuvent être interprétés comme une réaction contre la luxuriance des compositeurs de la fin du quatorzième siècle comme Solage. Quand nous considérons une composition de maturité des années mi-1430, la *Tota pulcra es, amica mea* [17] de Johannes de Lymburgia, nous trouvons une technique de quatre parties tout à fait différente de celle de Solage. L'harmonie de Lymburgia est rigoureusement contrôlée de sorte que presque toutes les sonorités verticales sont des consonances, les tierces et les sixtes sont des composants décisifs de la musique et de brefs silences sont introduits dans la texture pour éviter des couleurs dissonantes que les Romantiques médiévaux auraient hautement prisées.

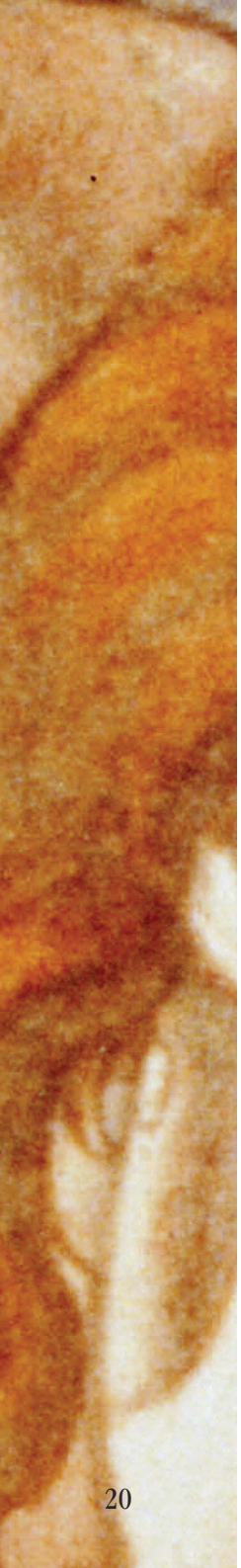
INTERPRÉTATION

Deux hypothèses principales forment la base des interprétations qui sont enregistrées ici. Ce sont : (1) que les lignes sans texte de polyphonie du quatorzième siècle ne devraient pas, sauf dans des cas tout à fait exceptionnels, recevoir de texte, mais devraient plutôt être vocalisées ou (moins fréquemment peut-être) être exécutées sur des instruments ; et (2) que l'apparition de texte partiel que contiennent de plus en plus les sources après environ 1400 devrait souvent être respectée dans l'interprétation et considérée comme l'évidence d'une interprétation a cappella. Ainsi, dans la *Tota pulcra es, amica mea* de Johannes de Lymburgia [17], le texte partiel dans le Ténor et Contraténor (aux paroles « Veni, veni », par exemple) a été préservé dans notre enregistrement ; les chanteurs abandonnent pour un temps leur vocalisation pour chanter les paroles écrites sous la musique, puis retournent à la vocalisation. Ces hypothèses ont été encore renforcées, depuis que cet enregistrement a été fait, par une recherche publiée récemment.

Cet enregistrement exprime le résultat de nos expériences avec la vocalisation. En se servant de cette technique, il faut trouver un son de voyelle qui conserve la clarté des parties sans texte mais n'en submerge pas les sons changeants des voyelles de la (les) partie(s) avec texte. Pour la musique française de la fin du Moyen Age la voyelle *u* dans le mot « tu », en français médiéval (et moderne) semble parfaite. Elle est forte dans les harmonies aigües et donc claire. Elle n'est pas fatigante à produire pendant de longues périodes. Le premier, deuxième et troisième formants de la voyelle dans « tu » sont relativement bien espacés et ce n'est donc pas une voyelle fondamentalement haute, et pour cette même raison, elle n'est pas fondamentalement sombre. Elle exerce donc un effet masquant minimum sur les voyelles changeantes de la voix chantant le texte tout en conservant la clarté qui est le centre même de l'effet esthétique de ce répertoire.

CHRISTOPHER PAGE © 1991

Traduction ALAIN MIDOUX



Recorded in the Church of the Hospital of St Cross, Winchester, on 3–5 October 1990 and 14 May 1991
Recording Engineer TONY FAULKNER
Recording Producer MARTIN COMPTON
Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY
℗ Hyperion Records Limited, London, 1991
© Hyperion Records Limited, London, 2008

Front illustration: *Vita de S Francesco: La Morte del Cavaliere de Celano* (detail) by Giotto (*c*1270–1337)
Basilica di S Francesco, Assisi